CINECLUB NUCLEO

www.cineclubnucleo.com

Con el apoyo del INCAA y la gerencia de Espacios INCAA

- Fundado por Salvador Sammaritano
- Fundación sin fines de lucro
- Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubes
- Miembro de la Federación Internacional de Cine Clubes
- Declarada de interés especial por la Legislatura de la Ciudad de Bs. Aires

Temporada Nº **60**
Exhibición Nº **7762**

MALBA Cine

Usted puede confirmar la película de la próxima exhibición llamando al 4825 4102 o escribiendo a: **ccnucleo@hotmail.com**

Buenos Aires, jueves 3 de octubre de 2013

Todas las películas que se exhiben deben considerarse **Prohibidas para menores de 16 años**

VEA CINE EN EL CINE – VEA CINE EN EL CINE - VEA CINE EN EL CINE

EL OTRO

(*The Other*, EE.UU. - 1972)

Dirección: ROBERT MULLIGAN. *Argumento y guión*: Tom Tryon. *Dirección de fotografía*: Robert Surtees. *Diseño del film*: Albert Brenner. *Música original*: Jerry Goldsmith. *Montaje*: Folmar Blangsted, O. Nicholas Brown. *Sonido*: Don J. Bassman, Jack Solomon. *Decorados*: Ruby R. Levitt. *Elenco*: Uta Hagen (Ada), Diana Muldaur (Alexandra), Chris Udvarnoky (Niles Perry), Martin Udvarnoky (Holland Perry), Norma Connolly (tía Vee), Victor French (Angelini), Loretta Leversee (Winnie), Lou Frizzell (tío George), Portia Nelson (sra. Rowe), Jenny Sullivan (Torrie), John Ritter (Rider), Jack Collins (Mr. P.C. Pretty), Ed Bakey (Chan-yu), Clarence Crow (Russell), Bob Melvin, Carolyn Stellar. *Producción*: Don Kranze, Robert Mulligan, Tom Tryon. *Productoras*: Benchmark, Rem, Twentieth Century Fox Film Corporation. *Duración*: 100’.

El Film

Surgido, al igual que otros cineastas como Sidney Lumet o John Frankenheimer, del formato televisivo, Robert Mulligan posee unas extrañas virtudes que lo hacen destacar muy por encima de sus coetáneos. Primero, por contener una obra personalísima, arriesgada como pocas y de una sorprendente contundencia, muy alejado de la irregularidad de otros realizadores. Segundo, por dotar a todas y cada una de sus producciones de un aura muy particular que tiene su base en una profunda introspección psicológica, sea cual fuere el género tratado. Esto confiere al cine de Robert Mulligan una extraña coherencia y una apasionante complejidad que se extiende a todos y cada uno de los flancos temáticos tratados (adolescencia, problemática social, infancia, racismo,...), radicalmente alejado del acatamiento a las normas y, en ocasiones, la superficialidad de otros colegas de profesión. Y tercero, y quizá más relevante, su puesta en escena es de una limpieza cristalina, tan diáfana con todo lo planteado que, ocasionalmente, puede resultar incómoda. Ahora bien, jamás se encuentra tamizada de autocomplacencia ni teñida de huecas ambiciones. La mirada de Mulligan es siempre directa, sincera, exacta, algo que corrobora su enorme talento como director.

Entonces, ¿por qué Robert Mulligan es un hombre al que aún hay que reivindicar? ¿A qué se debe que, habitualmente, se pase de puntillas sobre su cine y que, únicamente, Matar un ruiseñor tenga la consideración crítica que merecería casi todo el resto de su obra? Ello, quizá, sea debido a que Mulligan surge en un momento muy concreto del panorama cinematográfico estadounidense. Un panorama que se encontraba metido en la "rebelión" propiciada por cineastas como Dennis Hopper, Mike Nichols o Arthur Penn, asentándose en un cambio no únicamente a nivel estético, sino también de producción que chocaba frontalmente con el modelo clásico y con el sistema de estudios que Hollywood aún intentaba, por todos los medios, mantener a flote. Mulligan se encuentra, por decirlo de alguna forma, entre estas dos tierras. Su concepto narrativo no opta por la deconstrucción ni por poner en tela de juicio ninguna estructura pretérita. Por el contrario, se asienta en un clasicismo reflexivo que, aunque no siga al pie de la letra los dogmas tradicionales, tampoco establece un claro abandono de los mismos. De igual manera, el aspecto formal de sus obras no apuesta por un modelo aparentemente descuidado o de intenciones vanguardistas. Mulligan cuida al máximo la faceta visual de todas y cada una de sus producciones al significar el complemento perfecto del entramado literario y no, como era habitual en ciertos cineastas locos por la heterodoxia, un margen absolutamente independiente del guión. Sin embargo, obras como la presente, **El otro**, **La noche de los gigantes** o la misma **Matar un ruiseñor** tampoco representan un universo de armonía con el aspecto más tradicional de

la puesta en escena. Existen un buen número de soluciones visuales y una concreta concepción del ritmo cinematográfico (habitualmente, muy pausado en Mulligan) que se desvinculan, notablemente, de un clasicismo al que muchos se empeñaban en tildar de "caduco".
Mulligan es, por tanto, un cineasta que plantea una extraña comunión entre estas dos maneras de entender el cine. Sus cintas, a menudo nada convencionales y extremadamente insólitas para todo aquél que se zambulla por primera vez en ellas, muestran, asimismo, el enorme talento de un cineasta tan reivindicable como la película que da origen al presente artículo.
Resulta un tremendo error contextualizar **El otro** en los márgenes del cine de terror. No porque el film no pueda tener sus raíces en la exploración de los miedos (que así es), sino porque la pieza de Mulligan se ha de considerar, forzosamente, un islote de genio dentro de las características de un género que, en 1972, se encontraba en uno de los momentos más importantes de toda su historia. Al igual que sucede con **La noche del cazador** de Charles Laughton, su vinculación con las reglas del fantástico es más teórica que práctica; si **El otro**, en definitiva, centra su mirada en unas constantes genéricas concretas no es ni para exponer una continuidad de forma (y mucho menos de fondo), ni para reinterpretar unas reglas determinadas. Por el contrario, la sensación que transmite el film es el de estar situado en una posición muy por encima de todo lo que el género ofrecía hasta entonces. Una posición, por así decirlo, más allá del bien y del mal, arriconada en sus propias intenciones, sin querer saber nada de la situación del cine de terror.
Mulligan, para ello, opta por el hermetismo más acérrimo. Planteando una puesta en escena que no ofrece una mínima concesión al espectador, **El otro**, ya desde su mismo comienzo, aparece como una pieza clausurada, casi inexpugnable. La primera secuencia del film define, por sí misma, las intenciones de la obra: un amplio plano general muestra un idílico espacio natural que, a través de la utilización de un preciso, matemático movimiento de cámara se centra en la presencia de uno de los dos niños protagonistas. La elección de este comienzo, a la par, representa un hermoso oxímoron que incide en la esencia y el significado de la película. El espacio abierto contrasta, violentamente, con la disección psicológica (es decir, interna, cerrada) que se llevará a cabo posteriormente con la psicopatología de los hermanos, premonizado todo ello con el zoom de acercamiento a la figura que se entrevé en medio de la vegetación. Asimismo, la propia presencia de la naturaleza expondrá una turbadora doble vertiente que se verá madurada a lo largo del film. Por un lado, la relación atávica que los hermanos mantienen con los elementos naturales gracias al juego que su abuela les enseña. Por otro, la exposición externa de su misma condición, es decir, mostrar que más allá de lo bucólico se halla lo siniestro (el ya comentado zoom a la figura de uno de los niños), tal y como más allá de la aparente inocencia infantil se encuentra la más terrible representación de la locura.
Esta contundencia y sabiduría en la construcción de los planos y ejecución de movimientos de cámara está presente en todas y cada una de las secuencias del film. **El otro** es una pieza que discurre entre los sinuosos márgenes de la sugerencia. Nada en el film queda explicitado de manera directa y mucho menos gratuita. Cualquier encuadre, cualquier elemento escénico o, sobre todo, cualquier gesto en la interpretación de los actores posee un significado totalmente imprescindible para la plena comprensión del film. Nada está situado porque sí o dejado al azar y todo constituye una especie de turbador *puzzle* en el que la falta de una simple pieza puede dejar en el aire cualquier aspecto trascendental.
Si nos centramos, por ejemplo, en el trabajo interpretativo observamos que la base de las actuaciones está en las miradas, los movimientos concretos, los tonos de voz. De hecho, hasta llegar a la escalofriante, terrorífica secuencia del cementerio, estos elementos tienen una importancia infinitamente más relevante que el propio texto declamado. La sensacional interpretación de todos los componentes del reparto (en el que sobresalen los dos niños, Chris y Martin Udvarnoky y la sublime presencia de Uta Hagen), no únicamente añade una complejidad supletoria al subtexto del guión, sino que se erigen en elementos fundamentales para la comprensión del mismo. Una mirada concreta de la convaleciente madre (igualmente excelente Diana Muldaur) a su imaginativo hijo, nos hace partícipes, durante unos breves segundos, de todo un cosmos de terribles secretos, siempre ocultos entre las sombras de las torturadas mentes de los personajes. Los gestos faciales de los dos hermanos gemelos se funden y confunden en una progresiva fusión psicológica, casi una fagocitación mental que tendrá su cenit en el plano final del film. La composición interpretativa de Uta Hagen modula el tono de voz con una maestría asombrosa, complementando con ello todas las actitudes corporales con las que define su personaje, exhalando un impresionante híbrido de emociones (compasión, cariño, duda, temor) en una misma secuencia.
Otros elementos que parecen encontrarse fuera de lugar y que acaban por convertirse en piezas capitales del film son la banda sonora de Jerry Goldsmith y el montaje de Folmar Blangsted y O. Nicholas Brown. Goldsmith compone una obra con personalidad propia que, progresivamente, pasa de un tema inicial bellísimo y sereno (no exento de cierto aire turbador) a unas piezas centrales que subrayan el horror con contundencia sobrecogedora. El montaje, heterodoxo y nada fácil de asimilar, basa sus propuestas en la dilatación de las situaciones con el fin de que el espectador se sumerja en ellas aun involuntariamente. Ya se ha dicho más arriba que el ritmo en las películas de Mulligan suele ser pausado y ello se encuentra elevado a la enésima potencia en el caso de **El otro**. Envuelta en una nerviosa serenidad (valga la antítesis), la duración de los planos se encuentra al servicio de la exploración de los complementos que los conforman (actores, escenografía, luz...), subrayando el universo de inacabable pesadilla que subyace desde el mismo comienzo del film.

El otro, poética y macabra a partes iguales, compleja, cerrada y terrible, es una película merecedora de una consideración infinitamente superior a la que de ella se tiene hoy en día. Sería, sencillamente, hacer justicia a una de las grandes obras maestras del cine moderno.

(Joaquim Vallet R. extraído de www.miradas.net)

Faltan 45 días para Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Rogamos apagar los celulares
No se pueden reservar butacas